



North by Northwest.

Octavi Martí

The *Lady Vanishes* (1938), el suggerent títol original de *Alarma en el expreso*, ha estat objecte de nombroses còpies o *remakes*, entre elles una de Roger Spotiswoode, recent i literal. Però si pensem en quin era la història que el cineasta britànic volia contar, si el prenem al peu de la lletra, veurem que és un altre director el que millor l'ha adaptat o adoptat. Hitchcock deia a Truffaut que *The Lady Vanishes* "es basa en una llegenda que se situa a París al voltant de 1880. Una senyora i la seva filla arriben a París, s'instal·len a l'hotel i la mare es posa malalta. Arriba el metge, l'examina, parla un moment amb el propietari de l'hotel i, a continuació, li diu a la filla que la seva mare precisa de certs me-

dicaments que l'obliguen a anar a l'altre punta de la ciutat en cotxe de cavalls. Quan, després d'una absència de gairebé quatre hores, la noia torna a l'hotel i li demana al director de l'establiment com va la mare, aquest diu que no la coneix i que no sap de quin mare li parla. La filla puja a l'habitació i es troba amb el fet que tot ha canviat: els mobles són diferents, el paper de la paret també i cap rastre de la presència de la mare. És més, l'habitació és ocupada per uns altres". Òbviament, és Roman Polanski qui va aprofitar aquest inquietant punt de partida per fer *Frantic*, reflexió a més sobre la seva pròpia bogeria d'exiliat, de polonès francòfil que somia fer films americans a París, que barreja la torre Eiffel i l'estàtua de la Llibertat.

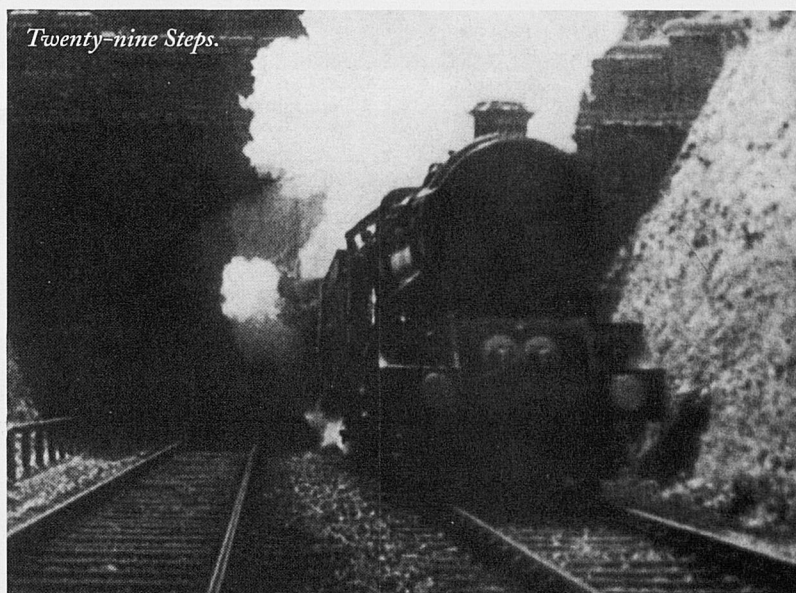
Hitchcock va optar per situar la història de la dama evanescent en un tren que travessa una Europa tintinesca, de *borduris* i *syldaus*, plena d'espies i gent pintoresca. No era el primer tren important en la filmografia del mestre anglès. Sense voler ser exhaustiu, puc recordar *Number Seventeen* (1932), *Twenty-nine Steps* (1935), *Shadow of a doubt* (1942), *Strangers on a train* (1950) o *North by Northwest* (1958) a més del que ara ens ocupa, com a films del cineasta en què el tren juga un paper important. Però en cada cas el joc és diferent. En la cinta de 1932 el director juga, encara és una criatura, i fa carreres entre joguines, fa competir un autocar i un tren. La seva idea de l'espai és convencional, només matisada

o enriquida pel seu aprenentatge alemany de l'expressionisme; els trenta-nou esglaons ens mostren una Madeleine Carroll que ja creua les cames amb tanta malícia com Sharon Stone però el paper que juga el tren és realista. *Shadow of a dubt* proposa una utilització dramàtica del tren que ha estat copiada moltes vegades, amb Cotten caient del ferrocarril en marxa just quant el comboi en creua un altre. La solució tècnica emprada és la transparència, un recurs que, com veurem després, és tota una declaració de principis. Els desconeguts que es troben en el tren parteix de la idea del viatge com a aventura del destí, com a porta oberta al canvi. No cal insistir en les connotacions homosexuals de tota la història perquè ja han estat prou subratllades. Citem només que el creuament de rails del començament obra la porta a l'estilització del crèdits de Saul Bass. I ja que parlem de Bass i de crèdits fixem-nos que la seva manera de reduir un decorat a l'essencial en el darrer film de la llista és una forma de manierisme que lliga molt bé amb la d'un *Hitch* que fa inventari de totes les seves troballes i es llença reptes a si mateix i treballa en un terreny d'una progressiva abstracció.

Dins la trajectòria de Hitchcock *The Lady Vanishes* respon, segons el director, a "una autèntica fantasia" i el resum argumental, amb una espia de més de seixanta anys portant un missatge secret que consisteix en sis no-

tes musicals i viatjant en un tren ple d'enemics —i d'aliats!— i en un vagó que acaba en una via morta i sent assetjat per balcànics salvatges, corrobora la idea de "fantasia". Doncs bé, la gràcia de l'invent és que es tren el motor de la dinàmica entre irrealisme i realisme que sosté tota l'obra de *Hitch*, sobretot des de *Young and Innocent* (1937) i la seva consagració de la transparència com a forma d'estil bàsica. El director ens submergeix de bell antuvi en un món totalment inversemblant però a continuació va disposant petits detalls molt realistes per fer creïble o, més ben dit, per mantenir el contracte d'il·lusió amb l'espectador. Un exemple: a *The Lady Va-*

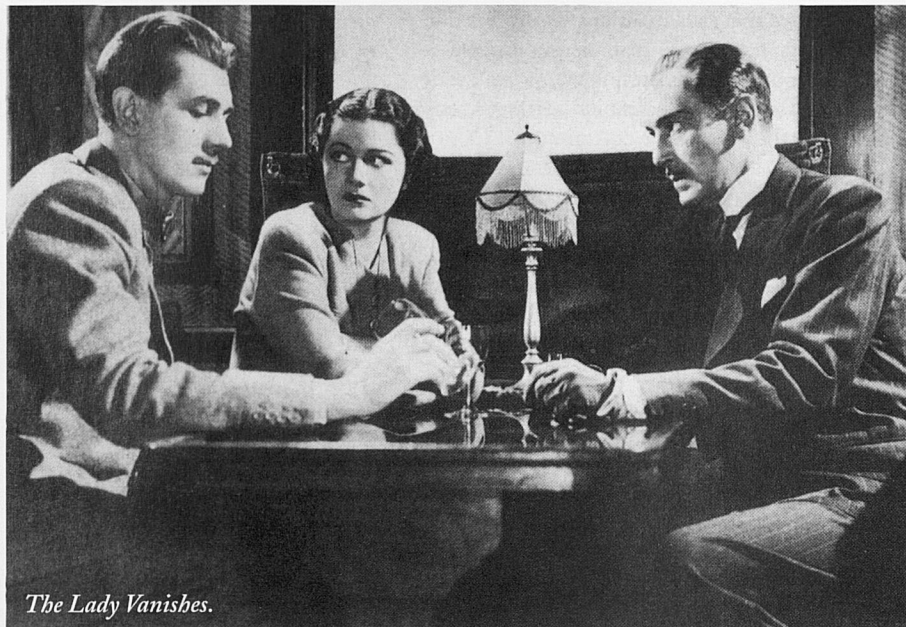
nishes miss Froy desapareix però deixa rastre, ja que una etiqueta del te que pren queda enganxada en el vidre entelat del vagó. El vidre separa l'espai real on els actors mimen la història, fan veure el que passa, de l'espai imaginari creat a còpia de retro-projecció, és a dir, les famoses transparències. La realitat és el decorat d'estudi, el tangible, el que existeix físicament, i el que és fals és el món, el món exterior, el del carrer, el que existeix fora de l'escenari, del decorat. Però no tot es tant senzill, tant "minnellià" per fer referència a un cineasta que sempre va tendir a estimar-se més las representacions que la realitat, ja que en el cas de Hitchcock exis-



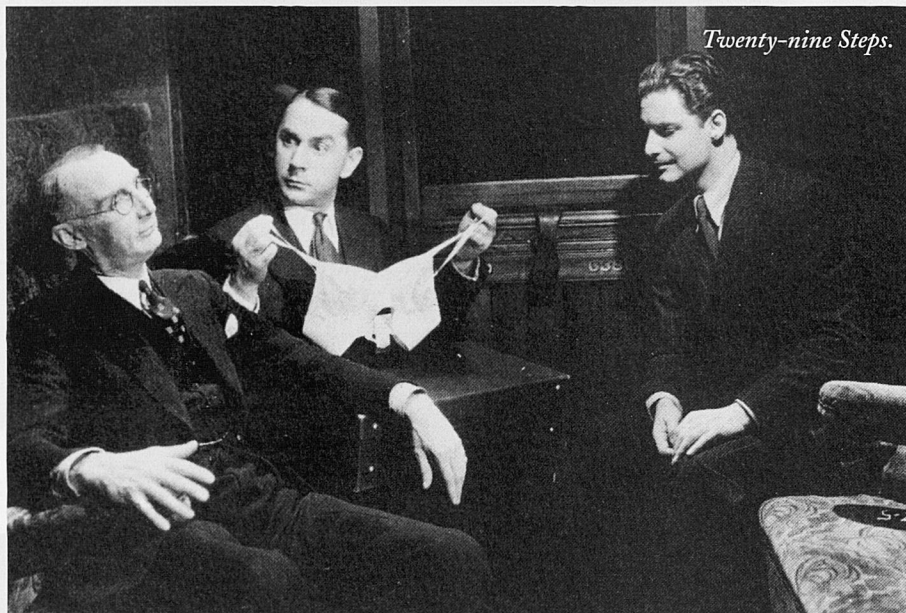
Twenty-nine Steps.



Strangers on a train.



The Lady Vanishes.



Twenty-nine Steps.

teix una dialèctica entre aquest dos espais separats pels vidres entelats, ja que l'univers vist a través de les transparències ens fa saber que vivim en el món del somnis, nosaltres, en tant que espectadors que creiem en el que és manifestament "fals", i els personatges, en la mesura en què el seu tren mai ha sortit de l'estació.

La transparència, l'espai construït per sumes, de "tipus agregatiu", com diria Panofsky, és clau en la manera de fer de Hitch. És més, sabem per exemple, que el director de fotografia Ro-

bert Burks va plantar a Hitchcock durant el rodatge de *Torn curatiu* (1966) perquè el cineasta es va entestar en fer diverses seqüències servint-se de la vella tècnica de la retroprojectió i, al mateix temps, va negar a Burks el permís per anar a l'Alemanya del Est per a rodar-hi els "fons" a projectar. N'hi ha prou amb haver vist *North by Northwest* i haver-se adonat que el paisatge que desfila per les finestretes del tren és sempre el mateix per comprendre que el que el director buscava no era un realisme estricte sinó una impres-

The Lady Vanishes.



un decorat visual que gira a gran velocitat. És el món que s'enfonsa, la impossibilitat de seguir amagant la seva ambigüïtat sexual i moral, el fet de sentir-se descobert, que el viu en els aires, més enllà dels altres, ja no li serveix com a protecció.

Tornem al tren. No cal fer referència a la seva llargada, a les possibilitats que li dona irrompre en el quadre i anar creixent fins a penetrar en el túnel per fer una mica de Freud per cinc cèntims. Al marge d'aquestes connotacions òbvies, el que em sem-

bla important és subratllar el paper que té sempre el viatge en les cintes de Hitchcock, ja que comporta sempre posar-se en perill i descobrir d'un mateix o dels seus amics coses que potser no es volien saber. De fet Hitch no volia saber res d'ell mateix, dels seus entusiasmes impotents per a Grace Kelly, Tippi Hedren o Kim Novak, del sadisme amb què va tractar —o va ser als seus personatges?— a Jean Fontaine, Ingrid Bergman o Janet Leigh. El seu *desideratum* era no abandonar mai l'estudi, poder portar tot el món

en un espai reduït on ell era el rei i on ningú posava en dubte la seva potència creadora. Amb molt humor però també com una confessió de covardia, Hitchcock explicava en el seu moment que si rodava a Suïssa volia fer sortir fabriques de xocolata, a Holanda molins de vent i en el món àrab mercats de catifes. No deixa de ser fantàstic que l'home més defensor dels tòpics hagi estat capaç a la vegada d'interessar-se pel subconscient i deixar-nos un repertori d'imatges i d'explicacions inesgotable. ■